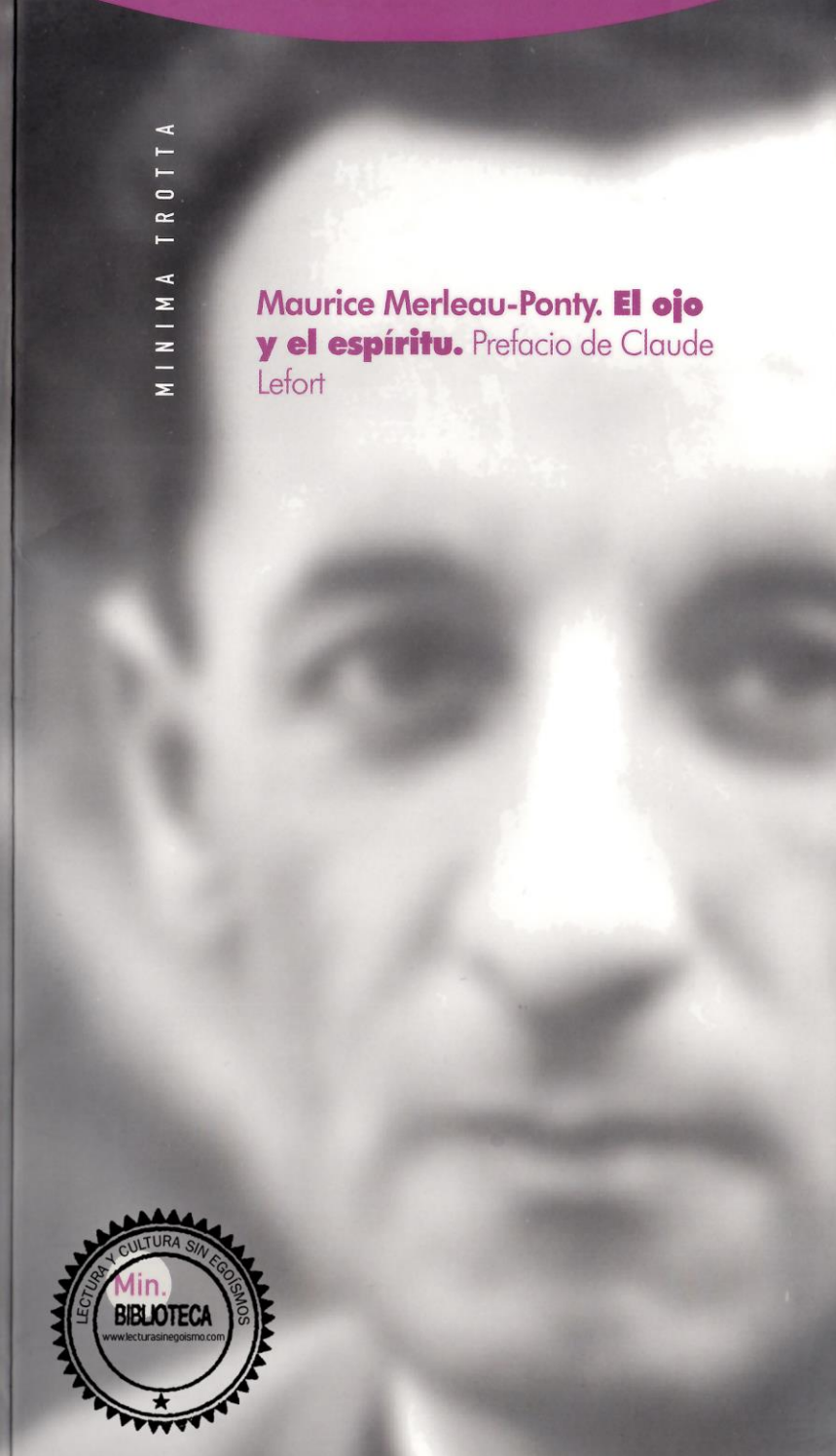
MINIMA TROTTA

Maurice Merleau-Ponty. El ojo y el espíritu. Prefacio de Claude Lefort



LECTURA Y CULTURA SIN EGOÍSMOS
Min.
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

El ojo y el espíritu

El ojo y el espíritu
Maurice Merleau-Ponty

prefacio de Claude Lefort

traducción de
Alejandro del Río Herrmann

MINIMA TROTTA

Esta obra se ha beneficiado del P. A. P. García Lorca,
Programa de Ayuda a la Publicación del Servicio Cultural de la Embajada
de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores

MINIMA TROTTA

Título original: L'Œil et l'Esprit

© Éditions Gallimard, 1964

© Alejandro del Río Herrmann, para la traducción, 2013

© Editorial Trotta, S.A., 2013
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
Url: http: \\www.trotta.es

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-9879-459-5
depósito legal: M-24585-2013

impresión
Gráficas Varona, S.A.

ADVERTENCIA

ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES EXCLUSIVAMENTE EDUCACIONALES

QUEDA PROHIBIDA
LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras" ,

—Thomas Jefferson

COPIA PRIVADA

Para otras publicaciones visite
www.lecturasinegoismo.com
Facebook: Lectura sin Egoísmo
Twitter: @LectSinEgo
o en su defecto escríbanos a:
lecturasinegoismo@gmail.com
Referencia: 4666

ÍNDICE

Prefacio: *Claude Lefort* 9
I 17
II 21
III 33
IV 49
V 65

PREFACIO

Claude Lefort

El ojo y el espíritu es el último escrito que Merleau-Ponty pudo acabar en vida. André Chastel le había pedido una colaboración para el primer número de *Art de France*. Merleau-Ponty la convirtió en un ensayo y consagró a este la mayor parte del verano de 1960, las que habían de ser sus últimas vacaciones. Nada presagiaba por entonces la parada del corazón, repentina, de la que sería víctima en la primavera siguiente.

Instalado, durante dos o tres meses, en la campiña provenzal, no lejos de Aix, en Le Tholonet, en la casa que le había alquilado un pintor —*La Bertrane*—, saboreando el placer de ese lugar del que se tenía la sensación de que estaba hecho para ser habitado, pero sobre todo disfrutando a diario del paisaje que lleva para siempre la huella del ojo de Cézanne, Merleau-Ponty interroga de nuevo la visión, al mismo tiempo que la pintura. O mejor, la interroga como por primera vez, como si el año anterior no hubiera reformulado sus antiguas cuestiones en *Lo visible y lo invisible*, como si todas sus obras precedentes —y, en primer lugar, el gran edificio de la *Fenomenología de la percepción* (1945)— no pesasen sobre su pensamiento, o

pesasen demasiado, de forma que era preciso olvidarlas para ganar de nuevo la fuerza del asombro. Merleau-Ponty busca, una vez más, las palabras del comienzo, palabras, por ejemplo, capaces de nombrar lo que constituye el milagro del cuerpo humano, su animación inexplicable, tan pronto como se entabla su mudo diálogo con los otros, con el mundo y consigo mismo..., y también la fragilidad de ese milagro. Y encuentra en efecto esas palabras: «Hay un cuerpo humano cuando entre vidente y visible, entre lo que toca y lo que es tocado, entre un ojo y otro, entre mano y mano se hace una especie de cruce, cuando se enciende la chispa del sentiente sensible, cuando prende el fuego que no cesará de arder, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado a hacer...»*.

Aquí la palabra se libera de las constricciones de la teoría. Esta celebración del cuerpo —donde se sostiene el pensamiento de su inevitable y fulgurante desintegración— comunica algo de la presencia de quien habla y de su turbación. Adivinamos, más allá de la maravilla que le procura el arte del pintor, esa primera maravilla que nace del solo hecho de ver, de sentir y de surgir... a sí... ahí; por el hecho de ese doble encuentro del mundo y del cuerpo, en la fuente de todo saber y que excede lo concebible.

Tal es sin duda la razón del encanto singular que ejerce este escrito filosófico. La meditación sobre el cuerpo, la visión, la pintura, lleva el rastro de las miradas y los gestos de un hombre vivo y del espacio que estos atraviesan y que los anima. El trozo de cera o de tiza, la pizarra, el cubo, esos emblemas esqueléticos de la cosa percibida de

* Véase más abajo, p. 24.

los que con tanta frecuencia se valieron los filósofos para disolver la cosa mediante el cálculo —ocupados como estaban en buscar la salvación del alma en la liberación de lo sensible—, se diría que no hubieran sido elegidos más que para atestiguar la miseria del mundo que habitamos. Por el contrario, para extraer de la visión, de lo visible, lo que los filósofos piden al pensamiento, Merleau-Ponty evoca todo un paisaje, un paisaje que ya había captado al espíritu con el ojo, donde lo cercano se difunde en lo lejano y lo lejano hace vibrar lo cercano, donde la presencia de las cosas se da sobre un fondo de ausencia, donde el ser y la apariencia se intercambian. «Cuando veo a través del espesor del agua el enlosado del fondo de la piscina, no lo veo a pesar del agua y de los reflejos, sino que lo veo justamente a través de ellos y por ellos. Si no hubiera esas distorsiones, esos rayados del sol, si yo viera sin esa carne la geometría del enlosado, dejaría entonces de verlo como es, donde es, a saber: más lejos que todo lugar idéntico. El agua misma, la potencia acuosa, el elemento viscoso y reflejante, no puedo decir que esté *en* el espacio; el agua no está en otra parte, pero no está en la piscina. La habita, se materializa en ella, pero no está contenida en ella, y si elevo los ojos hacia la pantalla de cipreses donde juega la red de reflejos, no puedo negar que el agua también la visita, o que al menos envía ahí su esencia activa y viviente»*.

En el momento en que escribía estas líneas, Merleau-Ponty se encontraba en una habitación, sin duda, cuyos gruesos muros le protegían de la luz y los ruidos de fuera. No obstante, su pensamiento guardaba, impresa en él, la

* Véase más abajo, p. 54.

visión del agua en la piscina y de la pantalla de cipreses, y hasta el movimiento de los ojos que las había unido. Lo sé porque los he visto, esa piscina, en realidad un modesto estanque, esos árboles ahí de pie, pegados a la casa. Por lo demás, poco importa que estuviesen ante su mirada un momento antes... hubieran podido resurgir del fondo de su memoria. El hecho es que, para pensar, le era preciso convocarlos y que su escritura resuena con el estallido de lo visible y lo transmite.

Es sabido que la convicción de que todos los problemas de la filosofía deben ser replanteados con el examen de la percepción, por una parte, Merleau-Ponty la ha tomado de la lectura de Husserl. Se encuentra, por ejemplo, en *El ojo y el espíritu* una crítica de la ciencia moderna, de su confianza vivaz, pero ciega, en sus construcciones, y una crítica del pensamiento reflexivo, de su impotencia para dar razón de la experiencia del mundo de donde el pensamiento surge; críticas ambas que explotan y reformulan el argumento del fundador de la Fenomenología. Pero, por muy manifiesta que sea, esta filiación no debería hacer olvidar lo que la obra de nuestro autor debe a su meditación sobre la pintura.

Esta ya se expresa en «La duda de Cézanne», uno de sus primerísimos ensayos, publicado (en *Fontaine*) el mismo año en que aparece la *Fenomenología de la percepción* (1945), pero cuya redacción es tres años anterior. Se continúa en «El lenguaje indirecto» y las «Voces del silencio» (1952) —versión revisada del capítulo de un libro abandonado, *La prosa del mundo*—, donde se esboza una concepción de la expresión y de la historia que anuncia un paso más allá de las fronteras de la fenomenología, la exigencia de una nueva ontología a la que harán plenamen-

te justicia los últimos escritos. Si es seguro que el rechazo de seguir a Husserl en la elaboración de un idealismo de nuevo género procede del análisis de las contradicciones en las que esta tentativa se enreda, no cabe duda de que se funda también en la observación de las paradojas de las que se alimentan la expresión, el arte y la pintura en particular. Esta última no se conforma con la ilusión de un puro retorno a «la experiencia muda», de un desnudamiento de las esencias en las que se reconocería la obra de la consciencia trascendental. El trabajo del pintor persuade a Merleau-Ponty de la imposible compartición de la visión y de lo visible, de la apariencia y del ser. Dicho trabajo le aporta el testimonio de una interrogación interminable, que se reemprende de obra en obra, que no podría desembocar en una solución y que, sin embargo, entrega un conocimiento, con la singular propiedad de no obtener ese conocimiento, el de lo visible, más que por un acto que lo hace advenir sobre un lienzo.

Al término de una crítica de la andadura cartesiana, que requiere una nueva idea de la filosofía, Merleau-Ponty declara: «... esa filosofía que está por hacer [es] la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones sobre el mundo, sino en el instante en que su visión se hace gesto, cuando, dirá Cézanne, el pintor 'piensa en pintura'»*. Así manifiesta que no hay pensamiento puro, que cuando la filosofía lleva la interrogación hasta preguntar: ¿qué es pensar?, ¿qué son el mundo, la historia, la política o el arte, toda experiencia de la que el pensamiento se hace cargo?, ella misma no puede, no debe abrirse su camino más que acogiendo el enigma que asedia al pintor, ligando a su vez

* Véase más abajo, p. 47.

conocimiento y creación, en el espacio de la obra, y *haciendo ver con palabras.*

El ojo y el espíritu no solo indica ese camino, lo traza ya mediante un cierto modo de escritura; no solo formula una exigencia, la hace sensible. La meditación sobre la pintura da a su autor el recurso de una palabra nueva, muy próxima a la palabra literaria e incluso poética, una palabra que argumenta, ciertamente, pero que logra sustraerse a todos los artificios de la técnica que una tradición académica hizo creer inseparable del discurso filosófico.

Eso que intento traducir para vosotros es más misterioso, se enreda con las raíces mismas del ser, con la fuente impalpable de las sensaciones.

J. Gasquet, *Cézanne*

I

La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Construye modelos internos de ellas y, operando sobre esos índices o variables las transformaciones que permite su definición, se confronta solo de lejos con el mundo actual. La ciencia es, siempre lo ha sido, ese pensamiento admirablemente activo, ingenioso, desenvuelto, esa resolución previa de tratar todo como «objeto en general», esto es, a la vez como si no fuera nada para nosotros y se encontrara no obstante predestinado a nuestros artificios.

Pero la ciencia clásica conservaba el sentimiento de la opacidad del mundo; es el mundo lo que ella pretendía alcanzar mediante sus construcciones, y por eso se creía obligada a buscar para sus operaciones un fundamento trascendente o trascendental. Existe hoy día —no en la ciencia sino en una filosofía de las ciencias bastante extendida— la completa novedad de que la práctica constructiva se toma y se da por autónoma, y de que el pensamiento se reduce deliberadamente al conjunto de las técnicas de captura o de captación que esa práctica inventa. Pensar es ensayar, operar, transformar, bajo la única reserva de un control experimental donde no intervienen más que fenómenos al-

tamente «trabajados», y que son más bien producidos que registrados por nuestros aparatos. De ahí proceden toda clase de tentativas vagabundas. Nunca como hoy día ha sido la ciencia tan sensible a las modas intelectuales. Cuando un modelo ha tenido éxito en un orden de problemas, la ciencia lo ensaya en todas partes. Nuestra embriología, nuestra biología están ahora completamente llenas de *gradientes* que no se acaba de ver en qué se distinguen de lo que los clásicos llamaban orden o totalidad, pero esta pregunta no se plantea, no debe plantearse. El gradiente es una red que se lanza al mar sin saber qué atrapará. O también, la delgada rama sobre la que se formarán cristalizaciones imprevisibles. Esta libertad de operación está ciertamente en vías de superar muchos dilemas vanos, siempre que, de cuando en cuando, se recapitule, se pregunte por qué el útil funciona en un caso pero fracasa en otro, en suma: siempre que esta ciencia fluyente se comprenda a sí misma, que se vea como construcción sobre la base de un mundo bruto o existente y que no reivindique, para lo que son operaciones ciegas, el valor constituyente que los «conceptos de la naturaleza» podían tener en una filosofía idealista. Decir que el mundo *es*, por definición nominal, el objeto X de nuestras operaciones es llevar al absoluto la situación de conocimiento del sabio, como si todo lo que fue o lo que es no hubiera existido jamás sino para entrar en el laboratorio. El pensamiento «operativo» se convierte en una especie de artificialismo absoluto, como se ve en la ideología cibernética, donde las creaciones humanas se derivan de un proceso natural de información, concebido a su vez según el modelo de máquinas humanas. Si este género de pensamiento toma a su cargo al hombre y a la historia, y si, simulando ignorar lo que de ellos sabemos

por contacto y por posición, emprende su construcción a partir de unos cuantos índices abstractos, como lo hacen en Estados Unidos un psicoanálisis y un culturalismo decadentes, puesto que el hombre se convierte en realidad en el *manipulandum* que piensa ser, se entra entonces en un régimen de cultura en el que no hay ya ni verdad ni falsedad en lo tocante al hombre y a la historia, se entra en un sueño o en una pesadilla de la que nada podría hacer despertar al hombre.

Es preciso que el pensamiento de ciencia —pensamiento de sobrevuelo, pensamiento del objeto en general— se resitúe en un «hay» previo, en el sitio, sobre el suelo del mundo sensible y del mundo abierto tal como son en nuestra vida, para nuestro cuerpo, no ese cuerpo posible del que se puede sostener con facilidad que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que se mantiene silenciosamente por debajo de mis palabras y de mis actos. Es preciso que junto con mi cuerpo se despierten los *cuerpos asociados*, los «otros», que no son mis congéneres, como dice la zoología, sino que me acechan, a quienes yo acecho, con quienes yo acecho un solo Ser actual, presente, como jamás animal alguno ha acechado a los de su especie, su territorio o su medio. En esta historicidad primordial, el pensamiento alegre e improvisador de la ciencia aprenderá a adquirir pesantez gravitando sobre las cosas mismas y sobre sí mismo, y volverá a ser filosofía...

Ahora bien, el arte y en especial la pintura se nutren en este estrato de sentido bruto del que el activismo no quiere saber nada. Son incluso los únicos en hacerlo con total inocencia. Del escritor y del filósofo se solicita consejo y opinión, no se admite que tengan el mundo en sus-

penso, se quiere que tomen postura, no pueden declinar las responsabilidades del hombre que usa la palabra. La música, por el contrario, está demasiado del lado de acá del mundo y de lo designable como para dar figura a otra cosa que las depuraciones del Ser, su flujo y su reflujo, su crecimiento, sus estallidos y torbellinos. El pintor es el único que tiene derecho a mirar todas las cosas sin tener ningún deber de valorarlas. Se diría que ante él las consignas del conocimiento y de la acción pierden su virtud. Los regímenes que lanzan invectivas contra la pintura «degenerada» rara vez destruyen los cuadros: los ocultan, y hay ahí un «nunca se sabe» que es casi un reconocimiento; el reproche de evasión rara vez se dirige contra el pintor. No se le echa en cara a Cézanne el hecho de que haya vivido escondido en l'Estaque durante la guerra de 1870, todos citan con respeto su «es algo escalofriante, la vida», cuando hasta el último estudiante, después de Nietzsche, repudiaría con rotundidad la filosofía si se dijera que ella no nos enseña a ser grandes vivientes. Como si en la ocupación del pintor hubiera una urgencia que sobrepasara toda otra urgencia. Él está ahí, fuerte o débil en la vida, pero incontestablemente soberano en su rumia del mundo, sin más «técnica» que la que sus ojos y sus manos se dan a fuerza de ver, a fuerza de pintar, empeñado en sacar de este mundo donde resuenan los escándalos y las glorias de la historia *lienzos* que no añadirán nada a las cóleras y a las esperanzas de los hombres... y nadie murmura. ¿Cuál es, pues, esa ciencia secreta que el pintor posee o busca? ¿Esa dimensión según la cual Van Gogh quiere ir «más lejos»? ¿Eso fundamental de la pintura y quizá de toda la cultura?

II

El pintor «aporta su cuerpo», dice Valéry. Y, en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento.

Basta con que yo vea una cosa para que sepa unirme a ella y alcanzarla, aunque no sepa cómo se hace esto en la máquina nerviosa. Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y por eso puedo dirigirlo en lo visible. Por lo demás, es verdad también que la visión está suspendida del movimiento. Solo se ve aquello que se mira. ¿Qué sería la visión sin ningún movimiento de los ojos, y cómo el movimiento de estos no embarullaría las cosas si fuera reflejo o ciego, si no tuviera sus antenas, su clarividencia, si la visión no se precediera en él? Todos mis desplazamientos figuran por principio en un rincón de mi paisaje y son trasladados al mapa de lo visible. Todo lo que veo está por principio a mi alcance, por lo menos al alcance de mi mirada, consignado sobre el mapa del «yo puedo». Cada

uno de estos dos mapas es completo. El mundo visible y el de mis proyectos motores son partes totales del mismo Ser.

Esta extraordinaria intrusión, en la que no se piensa bastante, prohíbe concebir la visión como una operación de pensamiento que desplegaría ante el espíritu un cuadro o una representación del mundo, mundo de la inmanencia y de la idealidad. Sumergido en lo visible por su cuerpo, él mismo visible, el vidente no se apropia lo que ve: se acerca a ello solo por la mirada, se abre al mundo. Y a su vez, ese mundo, del que forma parte, no es en sí o materia. Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto que decretaría, desde el fondo de la retirada subjetiva, un cambio de lugar milagrosamente ejecutado en la extensión. Es la continuación natural y la maduración de una visión. De una cosa digo que es movida, pero mi cuerpo, por el contrario, *se* mueve, mi movimiento *se* despliega. Mi cuerpo no está en la ignorancia de sí mismo, no está ciego para sí, irradia de un sí-mismo...

El enigma consiste en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también mirarse y reconocer entonces, en lo que ve, el «otro lado» de su potencia vidente. El cuerpo se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí-mismo, no por transparencia como el pensamiento, que no piensa ninguna cosa más que asimilándola, constituyéndola, transformándola en pensamiento, sino un sí-mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve en lo que él ve, del que toca en lo que él toca, del sentiente en lo sentido; un sí-mismo, por tanto, atrapado entre cosas, que tiene un rostro y un dorso, un pasado y un porvenir...

Esta primera paradoja no cesará de producir otras. Visible y móvil, mi cuerpo se cuenta entre las cosas, es una

de ellas, está prendido en el tejido del mundo, y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene a las cosas en círculo en torno a sí, ellas son un anexo o una prolongación de él, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena, y el mundo está hecho de la pasta misma del cuerpo. Estas inversiones y estas antinomias son diversas maneras de decir que la visión está prendida o se hace en medio de las cosas, ahí donde un visible se pone a ver, deviene visible para sí y por la visión de todas las cosas, ahí donde persiste, como el agua madre en el cristal, la indivisión del sentiente y de lo sentido.

Esa interioridad no precede a la disposición material del cuerpo humano, ni tampoco resulta de ella. Si nuestros ojos estuvieran hechos de tal modo que ninguna parte de nuestro cuerpo cayera bajo nuestra mirada, o si algún dispositivo maligno, dejándonos la libertad de pasear nuestras manos por encima de las cosas, nos impidiera tocar nuestro cuerpo —o simplemente si, como ciertos animales, tuviéramos ojos laterales, sin recorte de los campos de visión—, este cuerpo que no se reflexionaría, que no se sentiría, este cuerpo casi adamantino, que no sería completamente carne, no sería tampoco un cuerpo de hombre, y no habría humanidad. Pero la humanidad no es producida como un efecto por nuestras articulaciones, por la implantación de nuestros ojos (y menos aún por la existencia de espejos que, no obstante, son los únicos en hacer visible para nosotros nuestro cuerpo entero). Estas contingencias y otras parecidas, sin las que no habría hombre, no hacen, por su simple suma, que haya un solo hombre. La animación del cuerpo no es el ensamblaje de sus partes una con otra, ni por lo demás el descenso en el autómata

de un espíritu venido de otra parte, lo cual supondría aún que el cuerpo mismo es sin interior y sin «sí-mismo». Hay un cuerpo humano cuando entre vidente y visible, entre lo que toca y lo que es tocado, entre un ojo y otro, entre mano y mano se hace una especie de cruce, cuando se enciende la chispa del sentiente sensible, cuando prende el fuego que no cesará de arder, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado a hacer...

Ahora bien, desde el momento en que está dado este extraño sistema de intercambios, están dados todos los problemas de la pintura. Estos ilustran el enigma del cuerpo y él los justifica. Puesto que las cosas y mi cuerpo están hechos de la misma pasta, es preciso que su visión se haga de alguna manera en ellas, o incluso que su visibilidad manifiesta se duplique en él por una visibilidad secreta: «La naturaleza está en el interior», dice Cézanne. Cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros, no lo están más que porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque este los acoge. Ese equivalente interno, esa fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, ¿por qué no suscitarían a su vez un trazado, todavía visible, donde cualquier otra mirada reencontrará los motivos que sostienen su inspección del mundo? Aparece entonces un visible a la segunda potencia, esencia carnal o icono del primero. No es un doble debilitado, un trampantojo, otra *cosa*. Los animales pintados sobre la pared de Lascaux no están ahí como lo están la grieta o la hinchazón calcárea. Pero tampoco están *en otra parte*. Un poco hacia delante, o un poco hacia atrás, sostenidos por su masa de la que se sirven con destreza, los animales irradian en torno a ella sin romper jamás su inasible sujeción.

Me encontraría en apuros para decir *dónde* está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su sitio, sino que mi mirada yerra en él como en los nimbos del Ser, veo según él o con él más bien que lo veo a él.

La palabra «imagen» tiene mala fama, porque se creyó atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y que la imagen mental era un dibujo de esa especie en nuestro baratillo privado. Pero si en efecto no hay nada de eso, el dibujo y el cuadro no pertenecen más que la imagen al en-sí. Son el dentro del fuera y el fuera del dentro, que hace posible la duplicidad del sentir, y sin los que no se comprenderá jamás la cuasi presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario. El cuadro, la mímica del comediante no son auxiliares que yo tomara prestados del mundo verdadero para apuntar a través de ellos a cosas prosaicas en ausencia de estas. Lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual: más cerca porque es el diagrama de su vida en mi cuerpo, su pulpa o su reverso carnal expuestos por primera vez a las miradas, y porque en ese sentido, como dice enérgicamente Giacometti, «lo que me interesa en todas las pinturas es la semejanza, es decir, lo que es para mí la semejanza: lo que me hace descubrir un poco el mundo exterior»[1]. Mucho más lejos, porque el cuadro no es un análogo más que según el cuerpo, porque no ofrece al espíritu una ocasión de repensar las relaciones constitutivas de las cosas, sino que ofrece a la mirada, para que los despose, los rasgos de la visión del interior, y a la visión lo que la tapiza interiormente, la textura imaginaria de lo real.

1. G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, París, 1959, p. 172.

¿Diremos entonces que hay una mirada del interior, un tercer ojo que ve los cuadros e incluso las imágenes mentales, como se ha hablado de una tercera oreja que capta los mensajes del exterior a través del rumor que suscitan en nosotros? Para qué, cuando de lo que se trata es de comprender que nuestros ojos de carne son ya mucho más que receptores de luces, colores y líneas: que son computadores del mundo que tienen el don de lo visible como se dice que el hombre inspirado tiene el don de lenguas. Claro está que uno se hace merecedor de ese don por el ejercicio, y no es en unos cuantos meses ni tampoco en soledad como un pintor entra en posesión de su visión. La cuestión no es esa: precoz o tardía, espontánea o formada en el museo, su visión en cualquier caso no aprende más que viendo, no aprende más que de ella misma. El ojo ve el mundo, y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo, y, en la paleta, el color que el cuadro espera, y ve, una vez hecho, el cuadro que responde a todas esas faltas, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras faltas. No se puede hacer un inventario limitativo de lo visible, tan poco como de los usos posibles de una lengua o solo de su vocabulario y de sus giros. Instrumento que se mueve a sí mismo, medio que se inventa sus fines, el ojo es *lo que* ha sido conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano. Sea cual sea la civilización en la que nazca, y cualesquiera que sean las creencias, los motivos, los pensamientos o las ceremonias de las que se rodee, e incluso cuando parece destinada a otra cosa, desde Lascaux hasta hoy día, pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra nunca otro enigma que el de la visibilidad.

Lo que decimos viene a ser un truismo: el mundo del pintor es un mundo visible, nada más que visible, un mundo casi loco, porque está completo no siendo sin embargo más que parcial. La pintura despierta, lleva hasta su potencia última un delirio que es la visión misma, pues ver es *tener a distancia*, y la pintura extiende esta extravagante posesión a todos los aspectos del Ser, que deben de alguna manera hacerse visibles para entrar en ella. Cuando el joven Berenson hablaba, a propósito de la pintura italiana, de una evocación de los valores táctiles, no podía estar más equivocado: la pintura no evoca nada, y en particular no evoca lo táctil. Hace una cosa completamente distinta, casi la inversa: la pintura da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad de un «sentido muscular» para tener la voluminosidad del mundo. Esta visión devoradora, más allá de los «datos visuales», abre a una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que sus puntuaciones o sus cesuras, y que el ojo habita, como el hombre su casa.

Permanezcamos en lo visible en sentido estrecho y prosaico: el pintor, sea el que sea, *mientras pinta*, practica una teoría mágica de la visión. Ha de admitir que las cosas pasan dentro de él o que, según el dilema sarcástico de Malebranche, el espíritu sale por los ojos para ir a pasearse en las cosas, puesto que el pintor no cesa de ajustar a ellas su videncia. (No cambia nada si no pinta ante el motivo: pinta en cualquier caso porque ha visto, porque el mundo, al menos una vez, ha grabado en él las cifras de lo visible). Ha de reconocer, como dice un filósofo, que la visión es espejo o concentración del universo, o que, como dice otro, el ἴδιος κόσμος se abre por la visión a un κοῖνος

κόσμος; en fin, que la misma cosa está ahí, en el corazón del mundo, y aquí, en el corazón de la visión, la misma o, si se prefiere, una cosa *similar*, pero según una similitud eficaz, que es paternidad, génesis, metamorfosis del ser en su visión. Es la montaña misma la que, desde ahí arriba, se da a ver al pintor, es ella a la que él interroga con la mirada.

¿Qué es lo que el pintor le pide exactamente? Que revele los medios, nada más que visibles, por los que ella se hace montaña ante nuestros ojos. Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la indagación no son en absoluto seres reales: igual que los fantasmas no tienen una existencia más que visual. Incluso no están más que en el umbral de la visión profana, habitualmente no se los ve. La mirada del pintor les pregunta cómo se las apañan para hacer que haya de repente una cosa, y cómo se las arregla esa cosa para componer ese talismán del mundo, para hacernos ver lo visible. La mano que nos apunta en *La ronda nocturna* está verdaderamente ahí cuando su sombra sobre el cuerpo del capitán nos la presenta simultáneamente de perfil. En el cruce de las dos vistas incomposibles, y que no obstante están juntas, se mantiene la espacialidad del capitán. Todos los hombres que tienen ojos han sido alguna vez testigos de ese juego de sombras o de otros similares. Es este el que les hacía ver cosas y un espacio. Pero operaba en ellos sin ellos, se disimulaba para mostrar la cosa. Para ver la cosa no había que ver el juego de sombras. Lo visible en sentido profano olvida sus premisas, reposa sobre una visibilidad entera que ha de ser recreada y que libera los fantasmas cautivos en él. Los modernos, como es sabido, han liberado muchos otros fantasmas, añadien-

do muchas notas sordas a la gama oficial de nuestros medios de ver. Pero la interrogación de la pintura se dirige en todo caso a esa génesis secreta y febril de las cosas en nuestro cuerpo.

No se trata por tanto de la pregunta que el que sabe hace al que ignora, esto es, la pregunta del maestro de escuela. Es la pregunta que hace el que no sabe a una visión que lo sabe todo, y que nosotros no hacemos, sino que se hace en nosotros. Max Ernst (y el surrealismo) dice con razón: «Del mismo modo que el papel del poeta desde la célebre carta del vidente consiste en escribir al dictado de lo que se piensa, de lo que se articula en él, el papel del pintor es cernir y proyectar lo que se ve en él»[2]. El pintor vive en la fascinación. Sus acciones más propias —esos gestos, esos trazos de los que solo él es capaz, y que serán para los otros una revelación, porque no tienen las mismas faltas que él—, a él le parece que emanan de las cosas mismas, como el dibujo de las constelaciones. Entre él y lo visible, los papeles inevitablemente se invierten. Por eso han dicho tantos pintores que las cosas los miran, y André Marchand después de Klee: «En un bosque, he sentido repetidas veces que no era yo quien miraba el bosque. He sentido, ciertos días, que eran los árboles quienes me miraban, quienes me hablaban... Yo estaba ahí, escuchando... Creo que el pintor debe ser atravesado por el universo y no querer traspasarlo él... Espero a estar interiormente sumergido, sepultado. Pinto acaso para surgir»[3]. Eso que se llama inspiración debería tomarse al pie de la letra: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser,

2. G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, cit., p. 34.
3. *Ibid.*, pp. 143-145.

respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe ya quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado. Se dice que un hombre nace en el instante en que aquello que en el fondo del cuerpo materno no era más que un visible virtual se hace a la vez visible para nosotros y para sí. La visión del pintor es un nacimiento continuado.

Se podría buscar en los cuadros mismos una filosofía figurada de la visión y como su iconografía. No es un azar, por ejemplo, si con frecuencia en la pintura holandesa (y en muchas otras) un interior desierto es «digerido» por «el ojo redondo del espejo»[4]. Esa mirada prehumana es el emblema de la mirada del pintor. Más completamente que las luces, las sombras o los reflejos, la imagen especular esboza en las cosas el trabajo de visión. Como todos los demás objetos técnicos, como los útiles, como los signos, el espejo ha surgido en el circuito abierto del cuerpo vidente al cuerpo visible. Toda técnica es «técnica del cuerpo». Figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne. El espejo aparece porque yo soy vidente-visible, porque hay una reflexividad de lo sensible, que el espejo traduce y redobla. Por él, mi exterior se completa, todo lo que tengo de más secreto pasa a ese *rostro*, a ese ser plano y cerrado que ya me hacía sospechar mi reflejo en el agua. Schilder[5] observa que, al fumar en pipa delante del espejo, siento la superficie lisa y candente de la madera no solo ahí donde están mis dedos, sino también en esos dedos gloriosos, en esos

4. P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, París, 1935, reed. 1946.

5. P. Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, Nueva York, 1935, reed. 1950.

dedos solo visibles que están en el fondo del espejo. El fantasma del espejo lleva mi carne hacia fuera, y al mismo tiempo todo lo invisible de mi cuerpo puede investir los otros cuerpos que veo. Desde ese momento mi cuerpo puede constar de segmentos tomados del cuerpo de los otros igual que mi sustancia pasa a ellos; el hombre es un espejo para el hombre. En cuanto al espejo, es el instrumento de una magia universal que transforma las cosas en espectáculos, y los espectáculos en cosas, que me transforma a mí en el otro, y al otro en mí. Los pintores han soñado a menudo con espejos porque, en ese «truco mecánico», como en el de la perspectiva[6], reconocían la metamorfosis del vidente y de lo visible, que es la definición de nuestra carne y de su vocación. De ahí que también a menudo les haya gustado (y aún les gusta: véanse los dibujos de Matisse) representarse a sí mismos mientras pintan, añadiendo a lo que veían entonces lo que las cosas veían de ellos, como para testimoniar que hay una visión total o absoluta, fuera de la cual no permanece nada, y que se cierra sobre ellos. ¿Cómo nombrar o situar en el mundo del entendimiento esas operaciones ocultas y los filtros e ídolos que ellas preparan? De la sonrisa de un monarca muerto desde hace tantos años, de la que hablaba *La naúsea*, y que continúa produciéndose y reproduciéndose sobre la superficie de un lienzo, es poco decir que está ahí en imagen o en esencia: esa sonrisa está ahí ella misma en lo que tenía de más vivo desde el momento en que miro el cuadro. El «instante del mundo» que Cézanne quiso pintar y que

6. R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait* (cuadernos publicados por Pierre Francastel), París, 1957.

pasó hace ya tiempo, sus lienzos nos lo siguen arrojando, y su montaña Sainte-Victoire se hace y se rehace de un extremo a otro del mundo, de otro modo, pero no con menos energía que en la dura roca por encima de Aix. Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible: la pintura embrolla todas nuestras categorías al desplegar su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas.

III

¡Cuánto más límpido sería todo en nuestra filosofía si se pudiera exorcizar esos espectros, hacer de ellos ilusiones o percepciones sin objeto, al margen de un mundo sin equívoco! La *Dióptrica* de Descartes es ese intento. Es el breviario de un pensamiento que no quiere ya acechar lo visible y decide reconstruirlo según el modelo que se hace de él. Merece la pena recordar lo que fue ese ensayo, y ese fracaso.

No hay por tanto ninguna preocupación por pegarse a la visión. Se trata de saber «cómo se hace [la visión]», pero en la medida necesaria para inventar, si fuera preciso, ciertos «órganos artificiales»[1] que la corrigen. El razonamiento no versará tanto sobre la luz que vemos como sobre esa luz que desde afuera entra en nuestros ojos y ordena la visión; y habrá que limitarse, a ese respecto, a «dos o tres comparaciones que ayuden a concebirla» de una manera que explique sus propiedades conocidas y permita deducir de ellas otras propiedades[2]. Si se toman así las cosas, lo mejor es pensar la luz como una acción por contacto,

1. *Dióptrica*, Discurso VII, ed. Adam y Tannery, VI, p. 165.
2. *Ibid.*, Discurso I, p. 83.

tal como la acción de las cosas sobre el bastón del ciego. Los ciegos, dice Descartes,«ven manos»[3]. El modelo cartesiano de la visión es el tacto.

Ese modelo nos libera enseguida de la acción a distancia y de esa ubicuidad que constituye la entera dificultad de la visión (y también toda su virtud). ¿Por qué soñar ahora con reflejos y espejos? Esos dobles irreales son una variedad de cosas, son efectos reales como el rebote de una bala. Si el reflejo se parece a la cosa misma, es porque actúa sobre los ojos más o menos como lo haría una cosa. Engaña al ojo, engendra una percepción sin objeto, pero que no afecta a nuestra idea del mundo. En el mundo lo que hay es la cosa misma, y hay fuera de ella esa otra cosa que es el rayo reflejado y que resulta tener con la primera una correspondencia reglada; dos individuos, por tanto, vinculados desde el exterior por la causalidad. La semejanza de la cosa y su imagen especular no es, para ellas, más que una denominación externa, la semejanza pertenece al pensamiento. La turbia relación de semejanza es en las cosas una clara relación de proyección. Un cartesiano no *se* ve en el espejo: ve un maniquí, un «afuera» del que tiene todas las razones para pensar que los otros lo ven de forma similar, pero que, no más para él mismo que para ellos, no es una carne. Su «imagen» en el espejo es efecto de la mecánica de las cosas; si se reconoce en ella, si la encuentra «semejante», es porque su pensamiento trenza ese lazo, pero la imagen especular no es nada *de* él.

No existe ya una potencia de los iconos. Por grande que sea la viveza con que «nos represente» los bosques, las ciudades, los hombres, las batallas o las tempestades, la ta-

3. *Ibid.*, p. 84.

lla dulce no se les asemeja: no es más que un poco de tinta manchando, aquí o allí, el papel. Apenas retiene la figura de las cosas, una figura aplastada sobre un solo plano, deformada, y que *debe* estar deformada —el cuadrado en rectángulo, el círculo en óvalo— para representar el objeto. El grabado no es la «imagen» del objeto más que a condición de «no parecerse a él»[4]. Y si no es por semejanza, ¿cómo actúa? «Excita nuestro pensamiento» a «concebir», como hacen los signos y las palabras, «que no se semejan de ningún modo a las cosas que significan»[5]. El grabado nos proporciona indicios suficientes, «medios» no equívocos para formar una idea de la cosa que no proviene del icono, sino que nace en nosotros con «ocasión» de él. La magia de las especies intencionales, la vieja idea de la semejanza eficaz, impuesta por los espejos y los cuadros, pierde su último argumento si toda la potencia del cuadro es la potencia de un texto propuesto a nuestra lectura, sin ninguna promiscuidad del vidente y lo visible. Estamos dispensados de comprender cómo la pintura de las cosas en el cuerpo podría *hacer* que el alma las sintiera, tarea imposible, porque la semejanza de esta pintura con las cosas necesitaría a su vez ser vista, porque nos harían falta «otros ojos en nuestro cerebro con los cuales pudiéramos percibirla»[6], y porque el problema de la visión sigue sin estar resuelto cuando se introducen esos simulacros errantes entre las cosas y nosotros. Al igual que las tallas dulces, tampoco lo que la luz traza en nuestros ojos y, a partir de ahí, en nuestro cerebro, se semeja al mundo visible. De las cosas a los ojos y

4. *Ibid.*, Discurso IV, pp. 112-114.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, Discurso VI, p. 130.

de los ojos a la visión no pasa nada más que de las cosas a las manos del ciego y de sus manos a su pensamiento. La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión, la doble pertenencia de las cosas al gran mundo y a un pequeño mundo privado. Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo. La semejanza es el resultado de la percepción, no su resorte. Con mayor razón, la imagen mental, la videncia que nos hace presente lo que está ausente, no es para nada una especie de penetración en el corazón del Ser: es todavía un pensamiento apoyado en indicios corporales, esta vez insuficientes, a los que hace decir más de lo que significan. No queda nada del mundo onírico de la analogía...

Lo que nos interesa en esos célebres análisis es que hacen sensible el hecho de que toda teoría de la pintura es una metafísica. Descartes no habló mucho de la pintura, y pudiera parecer abusivo servirse de lo que dijo en dos páginas sobre las tallas dulces. No obstante, si no habla de la pintura más que de pasada, eso mismo ya es significativo: la pintura no es para él una operación central que contribuye a definir nuestro acceso al ser; es un modo, o una variante, del pensamiento que es definido canónicamente por la posesión intelectual y la evidencia. En lo poco que dice de la pintura, es esta opción la que se expresa, y un estudio más atento de la pintura dibujaría otra filosofía. Es también significativo que al tener que hablar de «cuadros» Descartes tome el dibujo como lo típico. Veremos que la pintura entera está presente en cada uno de sus medios de expresión: hay un dibujo, una línea, que encierran todas sus audacias. Pero lo que agrada a Descartes en las tallas dulces es que guardan la forma de los objetos o que, al menos, nos ofrecen signos suficientes de ella. Ofrecen una presen-

tación del objeto por su afuera o su envoltura. Si Descartes hubiera examinado esa otra y más profunda apertura a las cosas que nos dan las cualidades segundas, en especial el color —como no hay relación reglada o proyectiva entre esas cualidades y las propiedades verdaderas de las cosas, y como no obstante su mensaje es comprendido por nosotros—, se hubiera encontrado ante el problema de una universalidad y una apertura a las cosas sin concepto, se hubiera visto obligado a buscar cómo el murmullo indeciso de los colores puede presentarnos cosas, bosques, tempestades, en fin, el mundo, y quizá se hubiera visto obligado a integrar la perspectiva como caso particular en un poder ontológico más amplio. Pero para él es una obviedad que el color es ornamento, colorido, que toda la potencia de la pintura descansa sobre la potencia del dibujo, y la potencia del dibujo sobre la relación reglada existente entre él y el espacio en sí, tal como lo enseña la proyección perspectiva. El famoso dicho de Pascal sobre la frivolidad de la pintura que nos ata a imágenes cuyo original no nos afectaría, es un dicho cartesiano. Para Descartes es una evidencia que no se puede pintar más que cosas existentes, que su existencia es ser extensas, y que el dibujo hace posible la pintura al hacer posible la representación de la extensión. La pintura no es entonces más que un artificio que presenta a nuestros ojos una proyección semejante a la que las cosas inscribirían, e inscriben, en la percepción común; nos hace ver en ausencia del objeto verdadero cómo se ve el objeto verdadero en la vida; y, en especial, nos hace ver espacio allí donde no lo hay[7]. El cuadro es una cosa plana que nos

7. El sistema de los medios por los cuales la pintura nos hace ver es objeto de la ciencia. ¿Por qué, pues, no produciríamos metódicamente imá-

da artificiosamente lo que veríamos en presencia de cosas «de diverso relieve», porque nos da, según la altura y la anchura, signos diacríticos suficientes de la dimensión de la que carece. La profundidad es una *tercera dimensión* derivada de las otras dos.

Vale la pena que nos detengamos en ella. Tiene, para empezar, algo paradójico: veo objetos que se ocultan los unos a los otros y que, por tanto, no veo, puesto que están uno detrás de otro. Veo la profundidad y ella no es visible, porque se cuenta de nuestro cuerpo a las cosas, y porque estamos pegados a nuestro cuerpo... Este misterio es un falso misterio, pues en realidad no veo la profundidad, o si la veo, se trata de otra anchura. Sobre la línea que une mis ojos con el horizonte, el primer plano oculta definitivamente los demás, y, si creo ver lateralmente los objetos escalonados, es que no se enmascaran totalmente: los veo por tanto el uno fuera del otro, según una anchura contada de otro modo. Siempre se está más acá de la profundidad o más allá de ella. Las cosas nunca *están* una detrás de otra. La superposición y la latencia de las cosas no entran en su definición, no expresan más que mi incomprensible solidaridad con una de ellas, mi cuerpo, y, en todo lo que tienen de positivo, se trata de pensamientos que formo y no de atributos de las cosas: sé que en este mismo momento otro hombre situado de otro modo —mejor aún: Dios, que está en todas partes— podría penetrar en el escondite de las cosas y verlas desplegadas. Lo que llamo profundidad no es nada, o es mi participa-

genes perfectas del mundo, una pintura universal liberada del arte personal, igual que la lengua universal nos liberaría de todas las relaciones confusas diseminadas en las lenguas existentes?

ción en un Ser sin restricción, y en primer lugar mi participación en el ser del espacio más allá de todo punto de vista. Las cosas se superponen unas a otras *porque están una fuera de otra*. La prueba de ello es que puedo ver profundidad al mirar un cuadro que, como concederá todo el mundo, no la tiene, y que organiza para mí la ilusión de una ilusión... Ese ser de dos dimensiones, que me hace ver otra dimensión, es un ser agujereado, como decían los hombres del Renacimiento, es una ventana... Pero la ventana no se abre, en definitiva, más que al *partes extra partes*, a la altura y la anchura que solo son vistas desde otro sesgo; se abre a la absoluta positividad del Ser.

Es este espacio sin escondrijo el que, en cada uno de sus puntos, es ni más ni menos lo que es; es esta identidad del Ser la que sostiene el análisis de las tablas dulces. El espacio es en sí, o más bien, él es el en sí por excelencia, su definición es la de ser en sí. Cada punto del espacio es y es pensado ahí donde es, uno aquí, otro allí; el espacio es la evidencia del dónde. Orientación, polaridad, envolvimiento son en él fenómenos derivados, ligados a mi presencia. El espacio descansa absolutamente en sí, es por todas partes igual a sí, homogéneo, y sus dimensiones, por ejemplo, son por definición sustituibles.

Como todas las ontologías clásicas, esta erige en estructura del Ser determinadas propiedades de los seres, y en esto es verdadera y falsa, podría decirse, invirtiendo la frase de Leibniz: verdadera en aquello que niega y falsa en aquello que afirma. El espacio de Descartes es verdadero contra un pensamiento sometido a lo empírico y que no se atreve a construir. Era preciso, primero, idealizar el espacio, concebir ese ser perfecto en su género, claro, manejable y homogéneo, que el pensamiento sobrevuela sin punto

de vista, y que traslada por entero sobre tres ejes rectangulares, para que un día se pudiera encontrar los límites de la construcción y comprender que el espacio no tiene tres dimensiones, ni más ni menos, como un animal tiene cuatro o dos patas; para comprender que las dimensiones son deducidas por las diversas métricas en una dimensionalidad, en un Ser polimorfo que las justifica todas sin ser expresado completamente por ninguna. Descartes estaba en lo cierto al liberar el espacio. Su equivocación provino de erigir el espacio en un ser totalmente positivo, más allá de todo punto de vista, de toda latencia, de toda profundidad y sin ningún espesor verdadero.

También estaba en lo cierto al inspirarse en las técnicas de perspectiva del Renacimiento: ellas animaron a la pintura a producir libremente experiencias de profundidad, y a producir en general presentaciones del Ser. La falsedad de esas técnicas solo se hallaba en su pretensión de clausurar la investigación y la historia de la pintura y de fundar una pintura exacta e infalible. Panofsky ha mostrado a propósito de los hombres del Renacimiento[8] que ese entusiasmo no carecía de mala fe. Los teóricos intentaban olvidar el campo visual esférico de los antiguos, su perspectiva angular, que vincula el tamaño aparente no con la distancia, sino con el ángulo bajo el que vemos el objeto, lo que desdeñosamente llamaron *perspectiva naturalis* o *communis*, en beneficio de una *perspectiva artificialis* capaz en principio de fundar una construcción exacta, y llegaron, para acreditar ese mito, hasta a expurgar a Euclides, omitiendo de

8. E. Panofsky, «Die Perspektive als symbolische Form», en *Vorträge der Bibliothek Warburg* IV (1924-1925).

sus traducciones el teorema VIII, que les molestaba. Los pintores, a su vez, sabían por experiencia que ninguna de las técnicas de la perspectiva es una solución exacta, que no hay proyección del mundo existente que lo respete en todos los respectos y que merezca convertirse en ley fundamental de la pintura, y que la perspectiva lineal es tan poco un punto de llegada que más bien abre, por el contrario, múltiples caminos a la pintura: con los italianos, el camino de la representación del objeto, pero con los pintores del norte, la vía del *Hochraum*, del *Nahraum*, del *Schrägraum*... Así, la proyección plana no siempre excita a nuestro pensamiento a encontrar la forma verdadera de las cosas, como creía Descartes: a partir de determinado grado de deformación, es por el contrario a nuestro punto de vista a donde remite: en cuanto a las cosas, estas huyen en un alejamiento que ningún pensamiento franquea. Algo en el espacio escapa a nuestros intentos de sobrevolarlo. La verdad es que ningún medio de expresión adquirido resuelve los problemas de la pintura, no la transforma en técnica, porque ninguna forma simbólica funciona nunca como un estímulo: ahí donde ha operado y actuado es en conjunto con todo el contexto de la obra, y de ningún modo a través de los medios del trampantojo. El *Stilmoment* no dispensa nunca del *Wermoment*[9]. El lenguaje de la pintura no es «instituido por la Naturaleza»: tiene que ser hecho y rehecho. La perspectiva del Renacimiento no es un «ingenio» infalible: no es más que un caso particular, una fecha, un momento en una información poética del mundo que continúa después de ella.

9. *Ibid.*

Descartes, sin embargo, no sería Descartes si hubiera pensado en *eliminar* el enigma de la visión. No hay visión sin pensamiento. Pero no *basta* con pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado, nace «con ocasión» de lo que acaece en el cuerpo, es «excitada» a pensar por el cuerpo. La visión no elige ser o no ser, ni pensar esto o aquello. Debe llevar en su corazón esa pesantez, esa dependencia, que no le pueden advenir por una intrusión del exterior. Determinados sucesos del cuerpo están «instituidos por naturaleza» para darnos a ver esto o aquello. El pensamiento de la visión funciona según un programa y una ley que él no se ha dado, no está en posesión de sus propias premisas, no es pensamiento completamente presente, completamente actual; hay en su centro un misterio de pasividad. La situación por tanto es esta: todo lo que se dice y piensa de la visión hace de ella un pensamiento. Cuando, por ejemplo, se quiere comprender cómo vemos la situación de los objetos, no hay otro recurso que suponer que el alma es capaz, al saber dónde están las partes de su cuerpo, de «transferir de ahí su atención» a todos los puntos del espacio que están en la prolongación de los miembros[10]. Pero esto todavía no es más que un «modelo» del acontecimiento. Pues este espacio de su cuerpo que el alma extiende a las cosas, este primer *aquí* de donde vendrán todos los *ahí*, ¿cómo lo sabe ella? Este espacio no es, como las cosas, un modo cualquiera, una muestra de la extensión, sino que es el lugar del cuerpo que el alma llama «suyo», es un lugar que ella habita. El cuerpo que el alma anima no es para ella un objeto entre los objetos, y ella no saca

10. Descartes, *Dióptrica*, cit., Discurso VI, p. 135.

del cuerpo todo el resto del espacio a título de premisa implicada. El alma piensa según el cuerpo, no según ella misma, y en el pacto natural que la une a él se estipula también el espacio, la distancia exterior. Si, por un determinado grado de acomodación y de convergencia del ojo, el alma apercibe determinada distancia, el pensamiento que saca la segunda relación de la primera es como un pensamiento inmemorial inscrito en nuestra fábrica interna: «Y esto nos ocurre ordinariamente sin que reflexionemos en ello, igual que cuando cogemos algo con nuestra mano la conformamos al grosor y a la figura de ese cuerpo y lo sentimos por medio de ella, sin que para esto sea necesario que pensemos en sus movimientos»[11]. El cuerpo es para el alma su espacio natal y la matriz de cualquier otro espacio existente. Así la visión se desdobla: hay la visión sobre la que reflexiono, que no puedo pensar de otro modo que como pensamiento, como inspección del Espíritu, juicio, lectura de signos. Y hay la visión que tiene lugar, pensamiento honorario o instituido, aplastado en un cuerpo suyo, del que no cabe tener idea más que ejerciéndolo, y que introduce, entre el espacio y el pensamiento, el orden autónomo del compuesto de alma y cuerpo. El enigma de la visión no es eliminado: es remitido del «pensamiento de ver» a la visión en acto.

Esta visión de hecho, y el «hay» que contiene, no trastornan sin embargo la filosofía de Descartes. Al ser pensada en unión con un cuerpo, no puede por definición ser verdaderamente pensada. Se la puede practicar, ejercer y, por así decir, se la puede existir, pero no se puede sacar nada

11. *Ibid.*, p. 137.

de ella que merezca llamarse verdadero. Si, como la princesa Isabel, se quiere a toda costa pensar algo de ella, no hay más que retomar a Aristóteles y la Escolástica y concebir el pensamiento como corporal, lo cual no es concebible pero es la única manera de formular ante el entendimiento la unión del alma y el cuerpo. En realidad es absurdo someter al entendimiento puro la mezcla del entendimiento y el cuerpo. Esos pretendidos pensamientos son los emblemas de la «costumbre de la vida», las armas parlantes de la unión, legítimas a condición de que no se las tome por pensamientos. Son los indicios de un orden de la existencia —del hombre existente, del mundo existente— que no estamos encargados de pensar. Ese orden no marca en nuestro mapa del Ser ninguna *terra incognita*, no restringe el alcance de nuestros pensamientos, porque, al igual que este alcance, es sostenido por una Verdad que funda tanto su oscuridad como nuestras luces. Hay que ir hasta aquí para encontrar en Descartes algo así como una metafísica de la profundidad: pues no asistimos al nacimiento de esa Verdad, el ser de Dios es para nosotros abismo... Un temblor rápidamente superado: pues para Descartes es tan vano sondear ese abismo como lo es pensar el espacio del alma y la profundidad de lo visible. Estamos descalificados por nuestra posición para tratar esos temas. Tal es el secreto del equilibrio cartesiano: una metafísica que nos da razones decisivas para dejar de hacer metafísica, que valida nuestras evidencias limitándolas, que abre nuestro pensamiento sin desgarrarlo.

Secreto perdido, y, al parecer, para siempre: si encontramos un equilibrio entre la ciencia y la filosofía, entre nuestros modelos y la oscuridad del «hay», habrá de ser un equilibrio nuevo. Nuestra ciencia ha rechazado

tanto las justificaciones como las restricciones de campo que le impuso Descartes. Los modelos que inventa, no pretende ya deducirlos de los atributos de Dios. La profundidad del mundo existente y la profundidad del Dios insondable no vienen ya a duplicar la simpleza del pensamiento «tecnificado». La ciencia se exime del rodeo a través de la metafísica, que Descartes sin embargo había dado una vez en su vida: la ciencia parte de lo que fue el punto de llegada de este. El pensamiento operativo reivindica bajo el nombre de psicología el dominio del contacto consigo mismo y con el mundo existente que Descartes reservaba a una experiencia ciega, pero irreductible. Ese pensamiento es fundamentalmente hostil a la filosofía como pensamiento del contacto, y, si encuentra el sentido de ella, será por el exceso mismo de su desenvoltura, cuando, habiendo introducido toda especie de nociones que para Descartes dependerían del pensamiento confuso —cualidad, estructura escalar, solidaridad del observador y de lo observado—, advierta de repente que no se puede hablar sumariamente de todos esos seres como de *constructa*. Entre tanto, la filosofía se mantiene contra ese pensamiento, hundiéndose en esa dimensión del compuesto de alma y cuerpo, del mundo existente, del Ser abisal que Descartes abrió y volvió a cerrar enseguida. Nuestra ciencia y nuestra filosofía son dos secuelas fieles e infieles del cartesianismo, dos monstruos nacidos de su desmembramiento.

A nuestra filosofía no le queda más que emprender la prospección del mundo actual. *Somos* el compuesto de alma y cuerpo, y es preciso por tanto que haya un pensamiento de ello: a este saber de posición o de situación es al que debe Descartes lo que dice de ese com-

puesto, o lo que dice a veces de la presencia del cuerpo «contra el alma», o de la presencia del mundo exterior «en el extremo» de nuestras manos. Aquí el cuerpo no es ya medio de la visión y del tacto, sino su depositario. Lejos de que nuestros órganos sean instrumentos, nuestros instrumentos son, por el contrario, órganos restituidos. El espacio ya no es aquel del que habla la *Dióptrica*, una red de relaciones entre objetos, tal como la vería un tercer testigo de mi visión, o un geómetra que la reconstruye y la sobrevuela; es un espacio contado a partir de mí como punto o grado cero de la espacialidad. No veo el espacio según su envoltura exterior, lo veo desde dentro, estoy englobado en él. Al cabo, el mundo está alrededor de mí, no delante de mí. La luz es encontrada como acción a distancia y ya no es reducida a la acción de contacto, en otros términos, concebida como puede serlo por los que no ven en ella. La visión recupera su poder fundamental de manifestar, de mostrar más que ella misma. Y puesto que se nos dice que un poco de tinta basta para hacer ver bosques y tempestades, es preciso que la visión tenga *su* imaginario. Su trascendencia ya no es delegada a un espíritu lector que descifra los impactos de la luz-cosa en su cerebro, y que lo haría igual si nunca hubiera habitado un cuerpo. No se trata ya de hablar del espacio y de la luz, sino de hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí. Cuestión interminable, puesto que la visión a la que se dirige es ella misma cuestión. Todas las búsquedas que se creían cerradas, se reabren. ¿Qué es la profundidad, qué es la luz, τί το ὄν; qué son, no para el espíritu que se cercena del cuerpo, sino para el espíritu del que dijo Descartes que estaba extendido en el cuerpo; y, en fin, no solo para el espí-

ritu, sino para ellos mismos, puesto que nos atraviesan, nos engloban?

Ahora bien, es esa filosofía que está por hacer la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones sobre el mundo, sino en el instante en que su visión se hace gesto, cuando, dirá Cézanne, «el pintor piensa en pintura»[12].

LECTURA Y CULTURA SIN EGOISMOS
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

12. B. Dorival, *Paul Cézanne*, ed. de P. Tisné, París, 1948 («Cézanne por sus cartas y sus testigos», pp. 103 s.).

IV

Toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo por desembarazarse del ilusionismo y por adquirir sus propias dimensiones tienen una significación metafísica. No puede tratarse de demostrarlo. No por razones extraídas de los límites de la objetividad en la historia, y de la inevitable pluralidad de las interpretaciones que prohibiría vincular una filosofía con un acontecimiento: la metafísica en la que pensamos no es un cuerpo de ideas separadas para el que se buscarían justificaciones inductivas en la empiria... y hay en la carne de la contingencia una estructura del acontecimiento, una virtud propia del escenario, que no impiden la pluralidad de interpretaciones, que son incluso su razón profunda, que hacen de él un tema perdurable de la vida histórica y que tienen derecho a un estatuto filosófico. En un sentido, todo lo que ha podido decirse y lo que se dirá de la Revolución francesa ha estado siempre, y está desde ahora, en ella, en esa ola que se ha dibujado sobre el fondo de hechos parciales con su espuma de pasado y su cresta de futuro, y es siempre mirando mejor *cómo se ha hecho esa ola* como se dan y se darán de ella nuevas representaciones.

En cuanto a la historia de las obras, en cualquier caso, si son grandes, el sentido que se da de ellas con posterioridad ha salido de ellas. Es la propia obra la que ha abierto el campo desde el que aparece a otra luz, es la obra la que *se* metamorfosea y *se convierte* en continuación, en las reinterpretaciones interminables de las que *legítimamente* es susceptible y que no la cambian más que en ella misma; y si el historiador encuentra bajo el contenido manifiesto el excedente y el espesor de sentido, la textura que le preparaba a ese contenido un largo futuro, esa manera activa de ser, esa posibilidad que él desvela en la obra, ese monograma que encuentra en ella, fundan una meditación filosófica. Pero ese trabajo requiere una larga familiaridad con la historia. Nos falta todo para llevarlo a cabo, tanto la competencia como la posición. Sencillamente, puesto que la potencia o la generatividad de las obras excede toda relación positiva de causalidad y de filiación, no es ilegítimo que un profano, dejando hablar al recuerdo de algunos cuadros y de algunos libros, diga cómo interviene la pintura en sus reflexiones y consigne el sentimiento que tiene de una discordancia profunda, de una mutación en las relaciones del hombre y el Ser, cuando confronta masivamente un universo de pensamiento clásico con las indagaciones de la pintura moderna. Especie de historia por contacto, que quizá no se salga de los límites de una persona, y que no obstante lo debe todo a la frecuentación de los otros...

«Yo pienso que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida», dice Giacometti[1], y Robert Delaunay: «La

1. G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, París, 1959, p. 176.

profundidad es la inspiración nueva»[2]. Cuatro siglos después de las «soluciones» del Renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad sigue siendo nueva, y exige que se la busque no «una vez en la vida», sino toda una vida. No puede tratarse del intervalo sin misterio que vería yo de un avión entre estos árboles próximos y aquellos lejanos. Ni tampoco del escamoteo de unas cosas por otras que me representa vivamente un dibujo perspectivo: estas dos vistas son muy explícitas y no plantean ninguna cuestión. Lo que constituye un enigma es su vínculo, es lo que está entre ellas: que yo vea las cosas cada una en su sitio precisamente porque se eclipsan la una a la otra, que sean rivales ante mi mirada precisamente porque están cada una en su sitio. Es su exterioridad conocida en su envolvimiento y su dependencia mutua en su autonomía. De la profundidad así comprendida no se puede ya decir que es «tercera dimensión». En primer lugar, si fuera dimensión, sería más bien la primera: no hay formas, no hay planos definidos más que si se estipula a qué distancia de mí se encuentran sus diferentes partes. Pero una dimensión primera y que contiene las otras no es una dimensión, al menos en el sentido ordinario *de una cierta relación* según la cual se mide. La profundidad así comprendida es más bien la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones; de una «localidad» global donde todo es a la vez, cuyas altura, anchura y distancia son abstractas; de una voluminosidad que se expresa con una palabra diciendo que una cosa está ahí. Cuando Cézanne busca la profundidad, es esa deflagración del Ser lo que busca, y ella

2. R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait* (cuadernos publicados por Pierre Francastel), París, 1957, p. 109.

está en todos los modos del espacio, también en la forma. Cézanne ya sabe lo que repetirá el cubismo: que la forma externa, la envoltura, es segunda, derivada, que no es aquello que hace que una cosa tome forma, que es preciso quebrar esa cáscara de espacio, romper el frutero... y pintar, en su lugar, ¿el qué? ¿Cubos, esferas, conos, como dijo una vez? ¿Formas puras que tienen la solidez de lo que puede ser definido por una ley de construcción interna, y que, todas juntas, trazos o cortes de la cosa, la dejan aparecer entre ellas como un rostro entre las cañas? Eso sería poner la solidez del Ser de un lado y su variedad del otro. Cézanne ya hizo una experiencia de ese género en su periodo medio. Se atuvo directamente a lo sólido, al espacio, y constató que en ese espacio, caja o continente demasiado grande para ellas, las cosas se ponen a agitarse color contra color, a modular en la inestabilidad[3]. Es pues en conjunto como hay que buscar el espacio y el contenido. El problema se generaliza, ya no es solamente el problema de la distancia, de la línea y de la forma, es también el problema del color.

El color es «el sitio donde nuestro cerebro y el universo se juntan», dice en ese admirable lenguaje de artesano del Ser que Klee gustaba de citar[4]. Es en beneficio del color por lo que hay que hacer quebrantarse la forma-espectáculo. No se trata pues de colores, «simulacro de los colores de la naturaleza»[5], se trata de la dimensión de color, aquella que crea por sí misma para sí misma identidades, diferencias, una textura, una materialidad, un algo...

3. F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938.
4. W. Grohmann, *Paul Klee*, París, 1954, p. 141.
5. R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cit., p. 118.

Sin embargo, no hay desde luego receta de lo visible, y el simple color no la es, como tampoco el espacio. El retorno al color tiene el mérito de llevar un poco más cerca del «corazón de las cosas»[6]: pero este está más allá del color-envoltorio como lo está del espacio-envoltorio. El *Retrato de Vellier* deja sitio entre los colores para los blancos; estos tienen en lo sucesivo la función de conformar, de recortar un ser más general que el ser-amarillo, el ser-verde o el ser-azul; como en las acuarelas de los últimos años, el espacio, del que se creía que es la evidencia misma y que a su propósito la pregunta *¿dónde?* no se plantea, resplandece en torno a planos que no están en ningún lugar asignable, «superposición de superficies transparentes», «movimiento flotante de planos de color que se recubren, que avanzan y retroceden»[7].

Como se ve, no se trata ya de añadir una dimensión a las dos dimensiones del lienzo, de organizar una ilusión o una percepción sin objeto cuya perfección sería parecerse tanto como sea posible a la visión empírica. La profundidad pictórica (y asimismo el alto y el ancho pintados) vienen a posarse, no se sabe de dónde, a germinar sobre el soporte. La visión del pintor no es ya mirada sobre un *fuera*, relación «físico-óptica»[8] solamente con el mundo. El mundo ya no está ante él por representación: es más bien el pintor el que nace en las cosas como por concentración y venida a sí de lo visible, y el cuadro finalmente no se relaciona con cualquiera de entre las cosas empíricas más que a condición de ser en primer lugar «autofi-

6. P. Klee, véase su *Diario* (*Journal*), trad. de P. Klossowski, París, 1959.
7. Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, Basilea, 1952, p. 21.
8. P. Klee, *op. cit.*

gurativo»; no es espectáculo de una cosa más que siendo «espectáculo de ninguna»[9], hendiendo la «piel de las cosas»[10] para mostrar cómo las cosas se hacen cosas y el mundo, mundo. Apollinaire decía que hay en un poema frases que no parecen haber sido *creadas*, que parecen haberse *formado*. Y Henri Michaux, que a veces los colores de Klee parecen haber nacido lentamente sobre el lienzo, emanados de un fondo primordial, «exhalados en el sitio oportuno»[11] como una pátina o un moho. El arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y con un mundo de fuera. Es en verdad el «grito inarticulado» del que habla Hermes Trimegisto, «que semejaba la voz de la luz». Y, una vez que está ahí, el arte despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes un secreto de preexistencia. Cuando veo a través del espesor del agua el enlosado del fondo de la piscina, no lo veo a pesar del agua y de los reflejos, sino que lo veo justamente a través de ellos y por ellos. Si no hubiera esas distorsiones, esos rayados del sol, si yo viera sin esa carne la geometría del enlosado, dejaría entonces de verlo como es, donde es, a saber: más lejos que todo lugar idéntico. El agua misma, la potencia acuosa, el elemento viscoso y reflejante, no puedo decir que esté *en* el espacio; el agua no está en otra parte, pero no está en la piscina. La habita, se materializa en ella, pero no está contenida en ella, y si elevo los ojos hacia la pantalla de cipreses donde juega la red de reflejos, no puedo negar que el agua también la visita, o que al menos envía ahí su esencia activa y viviente.

9. Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, París, 1959, pp. 86 y 99.
10. H. Michaux, «Aventures de lignes» [(1954), en *Passages*, *Œuvres complètes* II, París, 2001].
11. *Ibid.*

Es esa animación interna, esa irradiación de lo visible lo que el pintor busca bajo los nombres de profundidad, de espacio, de color.

Cuando se piensa en ello, es un hecho asombroso que a menudo un buen pintor haga también buenos dibujos o buenas esculturas. No siendo comparables ni los medios de expresión ni los gestos, eso es prueba de que hay un sistema de equivalencias, un Logos de líneas, de luces, de colores, de relieves, de masas, una presentación sin concepto del Ser universal. El esfuerzo de la pintura moderna no ha consistido tanto en elegir entre la línea y el color, o incluso entre la figuración de las cosas y la creación de los signos, como en multiplicar los sistemas de equivalencias, en romper su adherencia a la envoltura de las cosas, lo cual puede exigir que se creen nuevos materiales o nuevos medios de expresión, pero que se hace a veces mediante el nuevo examen e investidura de los materiales ya existentes. Ha habido, por ejemplo, una concepción prosaica de la línea como atributo positivo y propiedad del objeto en sí. Es el contorno de la manzana o el límite del campo de labranza y de la pradera, a los que se tiene por presentes en el mundo, y sobre los cuales, punteándolos, el lápiz o el pincel no tendrían más que pasar. Esa línea es impugnada por toda la pintura moderna, probablemente por toda pintura, pues Vinci hablaba en el *Tratado de la pintura* de «descubrir en cada objeto [...] la manera particular en la que se dirige a través de toda su extensión [...] una cierta línea flexuosa que es como su eje generador»[12]. Ravaisson y Bergson sintieron ahí algo de importancia sin atreverse a descifrar has-

12. Ravaisson, citado por H. Bergson, «La vie et l'œuvre de Ravaisson», en *La pensée et le mouvant*, París, 1934.

ta el final el oráculo. Bergson no busca apenas el «serpenteo individual» más que en los seres vivos, y solo con bastante timidez declara que la línea ondulante «puede no ser ninguna de las líneas visibles de la figura», que «ella no está más aquí que allí» y no obstante «da la clave de todo»[13]. Es en el umbral de este descubrimiento cautivador, ya familiar a los pintores, en el que no hay líneas visibles en sí, en el que ni el contorno de la manzana ni el límite del campo y de la pradera están aquí o allí, pues están siempre más acá o más allá del punto desde el que se mira, siempre entre o detrás de aquello que es fijado: indicados, implicados, e incluso muy imperiosamente exigidos por las cosas, pero sin ser cosas ellos mismos. Se suponía que circunscribían la manzana o la pradera, pero la manzana y la pradera «se forman» por sí mismas y descienden en lo visible como venidas de un trasmundo preespacial... Ahora bien, la impugnación de la línea prosaica no excluye en absoluto toda línea de la pintura como quizá creyeron los impresionistas. No se trata más que de liberar la línea, de hacer revivir su poder constituyente, y es sin ninguna contradicción como se la ve reaparecer y triunfar en pintores como Klee o como Matisse que creyeron más que nadie en el color. Pues en lo sucesivo, en palabras de Klee, la línea ya no imita lo visible, ella «hace visible», es el alzado de una génesis de las cosas. Acaso nunca antes de Klee se había «dejado soñar una línea»[14]. El comienzo del trazado establece, instala un cierto nivel o modo de lo lineal, una cierta manera de que la línea sea y se haga línea, «de encaminarse como línea»[15].

13. *Ibid.*, pp. 264-265.
14. H. Michaux, «Aventures de lignes», cit.
15. *Ibid.*

En relación con el comienzo, toda inflexión subsiguiente tendrá un valor diacrítico, será una relación de la línea consigo misma, formará una aventura, una historia, un sentido de la línea, según que esta decline más o menos, más o menos rápidamente, más o menos sutilmente.

Caminando en el espacio, la línea, no obstante, roe el espacio prosaico y el *partes extra partes*, desarrolla una manera de extenderse activamente en el espacio que subtiende tanto la espacialidad de una cosa como la de un manzano o la de un hombre. Simplemente, para dar el eje generador de un hombre, el pintor, dice Klee, «necesitaría un entretejimiento de líneas enmarañado hasta tal punto que no podría tratarse ya de una representación verdaderamente elemental»[16]. Ya sea que el pintor decida entonces, como Klee, atenerse rigurosamente al principio de la génesis de lo visible, de la pintura fundamental, indirecta, o como decía Klee, absoluta —confiando al *título* el cuidado de designar por su nombre prosaico el ser así constituido, para dejar a la pintura funcionar más puramente como pintura—, ya sea que, por el contrario, como Matisse en sus dibujos, crea poder meter en una línea única tanto el señalamiento prosaico del ser como la sorda operación que compone en él la blandura o la inercia y la fuerza para constituirlo como *desnudo*, *rostro* o *flor*, no hay tanta diferencia entre ellos. Hay dos hojas de acebo pintadas por Klee de la manera más figurativa, y que son rigurosamente indescifrables primero, que permanecen monstruosas hasta el final, increíbles, fantasmáticas *a fuerza «de exactitud»*. Y las mujeres de Matisse (recuérdense los sarcasmos de los contemporáneos) no eran inmediatamente mujeres, llegaron a

16. W. Grohmann, *Paul Klee*, cit., p. 192.

serlo: es Matisse quien nos ha enseñado a ver sus contornos, no a la manera «físico-óptica», sino como nervaduras, como los ejes de un sistema de actividad y pasividad carnales. Figurativa o no, la línea en todo caso no es ya imitación de las cosas ni es cosa. Es un cierto desequilibrio dispuesto en la indiferencia del papel en blanco, es una cierta horadación practicada en el en sí, un cierto vacío constituyente, que, como muestran perentoriamente las estatuas de Moore, gesta la pretendida posividad de las cosas. La línea no es ya, como en la geometría clásica, la aparición de un ser sobre el vacío del fondo; la línea es, como en las geometrías modernas, restricción, segregación, modulación de una espacialidad previa.

Como ha creado la línea latente, la pintura se ha dado un movimiento sin desplazamiento, por vibración o irradiación. Tiene que hacerlo, porque, como se dice, la pintura es un arte del espacio, ya se haga sobre el lienzo o sobre el papel, y no posee el recurso de fabricar móviles. Pero el lienzo inmóvil podría sugerir un cambio de lugar como el rastro de la estrella fugaz en mi retina me sugiere una transición, un mover que esa traza no contiene. El cuadro proporcionaría a mis ojos más o menos lo que los movimientos reales les proporcionan: vistas instantáneas en serie, convenientemente revueltas, con, si se trata de un ser vivo, actitudes inestables en suspenso entre un antes y un después; en suma, los exteriores del cambio de lugar que el espectador leería en su rastro. Es aquí donde la famosa observación de Rodin adquiere importancia: las vistas instantáneas, las actitudes inestables petrifican el movimiento, como muestran tantas fotografías en las que el atleta queda petrificado para siempre. No se lo descongelaría multiplicando las vistas. Las fotografías de Marey,

los análisis cubistas, *La casada* de Duchamp no se mueven: dan una ensoñación zenoniana sobre el movimiento. Vemos un cuerpo, rígido como una armadura, que hace jugar sus articulaciones, que está aquí y allá, mágicamente, pero que no *va* de aquí allá. El cine da el movimiento, *¿pero cómo?* ¿Es, como se cree, copiando más de cerca el cambio de lugar? Podemos presumir que no, puesto que el ralentí da un cuerpo que flota entre los objetos como un alga, y que no *se mueve*. Lo que da el movimiento, dice Rodin[17], es una imagen en la que los brazos, las piernas, el tronco y la cabeza son tomados cada uno en un instante distinto; una imagen, por tanto, que figura el cuerpo en una actitud que no ha tenido en ningún momento, y que impone entre las partes de aquel ajustes ficticios, como si esta confrontación de incomposibles pudiera, y fuera la única que pudiera, hacer brotar en el bronce y sobre el lienzo la transición y la duración. Las únicas instantáneas logradas de un movimiento son las que se aproximan a este arreglo paradójico, cuando por ejemplo el hombre que camina ha sido tomado en el momento en que sus dos pies tocaban el suelo: pues entonces tenemos casi la ubicuidad temporal del cuerpo que hace que el hombre *franquee* el espacio. El cuadro hace que se vea el movimiento por su discordancia interna; la posición de cada miembro, justamente por lo que tiene de incompatible con la de los demás según la lógica del cuerpo, tiene una datación distinta, y como todos permanecen visiblemente en la unidad de un cuerpo, es este el que se pone a franquear la duración. Su movimiento es algo que se premedita entre las piernas, el tronco, los brazos, la cabeza, en algún foco virtual, y no estalla

17. A. Rodin, *L'art* (conversaciones reunidas por Paul Gsell), París, 1911.

más que a continuación en cambio de lugar. ¿Por qué el caballo fotografiado en el instante en que no toca el suelo, en pleno movimiento pues, con las patas casi replegadas debajo de sí, tiene el aire de estar saltando en el sitio? ¿Y por qué, en cambio, los caballos de Géricault corren por encima del lienzo, en una postura no obstante que ningún caballo al galope ha adoptado nunca? Es que los caballos de *El derbi de Epsom* me dan a ver el cuerpo tomando el suelo, y que, según una lógica del cuerpo y del mundo que conozco bien, estas tomas del espacio son también tomas de la duración. Rodin expresa esto con profundidad: «Es el artista el que es verídico y la foto la que es mendaz, pues, en la realidad, el tiempo no se detiene»[18]. La fotografía mantiene abiertos los instantes que el empuje del tiempo vuelve a cerrar en seguida, destruye el rebasamiento, la invasión, la «metamorfosis» del tiempo que la pintura en cambio hace visibles, puesto que los caballos tienen en sí mismos el «marcharse de aquí, ir allá»[19], porque tienen un pie en cada instante. La pintura no busca el exterior del movimiento, sino sus cifras secretas. Las hay más sutiles que aquellas de las que habla Rodin: toda carne, e incluso la del mundo, irradia fuera de sí misma. Pero ya sea que, según las épocas y según las escuelas, se tenga más apego por el movimiento manifiesto o por el monumental, la pintura nunca está del todo fuera del tiempo, puesto que está siempre en lo carnal.

Quizá se sienta ahora mejor todo lo que lleva en sí esa pequeña palabra: ver. La visión no es cierto modo del pen-

18. *Ibid.*, p. 86. Rodin emplea la palabra más adelante citada de «metamorfosis».

19. Henri Michaux.

samiento o de la presencia a sí: es el medio que me es dado de estar ausente de mí mismo, de asistir desde dentro a la fisión del Ser, a cuyo término tan solo me cierro sobre mí.

Los pintores lo supieron siempre. Vinci[20] invoca una «ciencia pictórica» que no habla por palabras (y aún mucho menos por números), sino por obras que existen en lo visible a la manera de las cosas naturales, y que no obstante se comunica por ellas «a todas las generaciones del universo». Esa ciencia silenciosa que, como dirá Rilke a propósito de Rodin, hace pasar dentro de la obra las formas de las cosas «no deselladas»[21], viene del ojo y se dirige al ojo. Hay que comprender el ojo como la «ventana del alma». «El ojo [...] por el que la belleza del universo es revelada a nuestra contemplación, es de una excelencia tal que quienquiera se resignase a su pérdida se privaría de conocer todas las obras de la naturaleza cuya vista hace que el alma more contenta en la prisión del cuerpo, gracias a los ojos que le representan la infinita variedad de la creación: quien pierde los ojos abandona esa alma en una oscura prisión donde cesa toda esperanza de volver a ver el sol, luz del universo». El ojo cumple el prodigio de abrir al alma lo que no es alma, el bienaventurado dominio de las cosas y de su dios, el sol. Un cartesiano puede creer que el mundo existente no es visible, que la única luz es de espíritu, que toda visión se hace en Dios. Un pintor no puede consentir que nuestra apertura al mundo sea ilusoria o indirecta, que lo que vemos no sea el mundo mismo, que el espíritu no tenga que ver más que con sus pensamientos o con otro espíritu. El pintor acepta con to-

20. Citado por Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cit., p. 175.
21. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, París, 1928, p. 150.

das sus dificultades el mito de las ventanas del alma: es preciso que lo que es sin lugar esté constreñido a un cuerpo; más aún: que sea iniciado por este cuerpo a todos los demás cuerpos y a la naturaleza. Hay que tomar al pie de la letra lo que la visión nos enseña: que por ella tocamos el sol, las estrellas, que estamos al mismo tiempo en todas partes, tan cerca de las lejanías como de las cosas próximas, y que incluso nuestro poder de imaginarnos en otra parte —«Estoy en San Petersburgo en mi cama, en París, mis ojos ven el sol»[22]—, de dirigir la vista libremente, estén donde estén, a seres reales, es todavía un préstamo de la visión, emplea medios que le debemos a ella. Solo ella nos enseña que seres diferentes, «exteriores», extraños el uno al otro, están no obstante absolutamente *juntos*, la «simultaneidad»: misterio que los psicólogos manejan como un niño manipula explosivos. Robert Delaunay dice brevemente: «El ferrocarril es la imagen de lo sucesivo que se acerca a lo paralelo: la paridad de los raíles»[23]. Los raíles que convergen y no convergen, que convergen *para* permanecer equidistantes allá lejos; el mundo que es según mi perspectiva *para ser* independiente de mí, que es para mí *a fin* de ser sin mí, de ser mundo. El «*quale* visual»[24] me da, y solo él me da, la presencia de lo que no soy yo, lo que es simplemente y plenamente. Lo hace porque, como textura, es la concreción de una visibilidad universal, de un único Espacio que separa y reúne, que sostiene toda cohesión (e incluso la del pasado y la del futuro, puesto que no habría cohesión si estos no fueran partes en el mis-

22. R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cit., p. 115.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 110.

mo Espacio). Todo algo visual, todo individuo que ese algo es, funciona también como dimensión, puesto que se da como resultado de una dehiscencia del Ser. Esto quiere decir, finalmente, que lo propio de lo visible es tener un doble invisible en sentido estricto, al que lo visible hace presente como una cierta ausencia. «En su época, nuestros antípodas de ayer, los impresionistas, tenían toda la razón en establecer su morada entre los renuevos y las marañas del espectáculo cotidiano. En cuanto a nosotros, nuestro corazón late por conducirnos hacia las profundidades [...] Esas extrañezas se convertirán en [...] realidades [...] Porque en lugar de limitarse a la restitución, con diversa intensidad, de lo visible, anexan a este todavía la parte de lo invisible percibida ocultamente»[25]. Está lo que alcanza al ojo de cara, las propiedades frontales de lo visible; pero también lo que lo alcanza desde abajo, la profunda latencia postural donde el cuerpo se levanta para ver; y está lo que alcanza a la visión desde arriba, todos los fenómenos del vuelo, de la natación, del movimiento, donde la visión participa, no ya en la pesantez de los orígenes, sino en las realizaciones libres[26]. El pintor, a través de la visión, toca por tanto las dos extremidades. En el fondo inmemorial de lo visible algo se ha agitado, algo se ha encendido que invade su cuerpo, y todo lo que él pinta es una respuesta a esta suscitación, su mano «no es más que el instrumento de una voluntad lejana». La visión es el encuentro, como en una encrucijada, de todos los aspectos del Ser. «Hay un fuego que pretende vivir, despierta; guiándose

25. P. Klee, «Conférence d'Iéna» (1924), según W. Grohmann, *Paul Klee*, cit., p. 365.

26. P. Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, según G. di San Lazzaro, *Klee*.

a lo largo de la mano conductora, alcanza el soporte y lo invade, luego cierra, chispa brincadora, el círculo que debía trazar: retorno al ojo y más allá»[27]. En ese circuito no hay ruptura, y es imposible decir que aquí acaba la naturaleza y comienza el hombre o la expresión. Es por tanto el Ser mudo que viene él mismo a manifestar su propio sentido. He ahí por qué el dilema de la figuración y de la no-figuración está mal planteado: es a la vez verdad y no encierra contradicción el que no ha habido nunca uvas que fueran lo que son en la pintura más figurativa, y el que ninguna pintura, incluso abstracta, puede eludir el Ser, que las uvas de Caravaggio son las uvas mismas[28]. Esta precesión de lo que es respecto de lo que se ve y hace ver, y de lo que se ve y hace ver respecto de lo que es, es la visión misma. Y para dar la fórmula ontológica de la pintura, apenas hace falta forzar las palabras del pintor, porque Klee escribió a los treinta y siete años estas palabras que fueron grabadas sobre su tumba: «Soy inaprensible en la inmanencia...»[29].

27. Klee citado por W. Grohmann, *Paul Klee*, cit., p. 99.
28. A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, París, 1959; M. Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, París, 1960.
29. P. Klee, *Journal*, cit.

V

Puesto que profundidad, color, forma, línea, movimiento, contorno y fisionomía son ramas del Ser, y dado que cada una de ellas puede traer consigo el manojo entero, no hay en pintura «problemas» separados, ni caminos verdaderamente opuestos, ni «soluciones» parciales, ni progresos por acumulación, ni opciones sin vuelta atrás. Nunca está excluido que el pintor retome uno de los emblemas que había descartado, claro está que haciéndolo hablar de otro modo: los contornos de Rouault no son los contornos de Ingres. La luz —«vieja sultana», dice Georges Limbour, «cuyos encantos se marchitaron a comienzos de este siglo»[1]—, desechada primero por los pintores de la materia, reaparece por fin en Dubuffet como una cierta textura de la materia. Nunca se está al abrigo de esos retornos. Ni de las convergencias menos esperadas: hay fragmentos de Rodin que son estatuas de Germaine Richier, *porque eran escultores*, es decir, porque estaban enlazados a una sola y misma red del Ser.

1. G. Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte; l'art brut de Jean Dubuffet*, París, 1953.

Por la misma razón, nada está jamás adquirido. Al «trabajar» uno de sus queridos problemas, ya sea el del terciopelo o el de la lana, el verdadero pintor trastorna sin saberlo los datos de todos los demás problemas. Incluso cuando tiene el aire de ser parcial, su búsqueda siempre es total. En el momento en que acaba de adquirir un cierto saber hacer, el pintor se percata de que ha abierto otro campo donde todo lo que pudo expresar anteriormente ha de ser nuevamente dicho de manera distinta. De modo que lo que encontró no lo tiene todavía, aún ha de buscarse, y el hallazgo es lo que llama otras búsquedas. La idea de una pintura universal, de una totalización de la pintura, de una pintura realizada por entero está desprovista de sentido. Aunque el mundo durase todavía millones de años, para los pintores, si continúa habiéndolos, estará todavía por pintar, acabará sin estar terminado. Panofsky muestra que los «problemas» de la pintura, aquellos que imantan su historia, con frecuencia son resueltos al sesgo, no en la línea de las indagaciones que primero los habían planteado, sino por el contrario cuando los pintores, en el fondo del atolladero, parecen olvidar esos problemas, se dejan atraer a otra parte, y de repente, en plena diversión, los vuelven a encontrar y salvan el obstáculo. Esta historicidad sorda que avanza en el laberinto mediante desvíos, transgresión, invasión y repentinos empujes, no significa que el pintor no sepa lo que quiere, pero lo que quiere está más acá de los fines y de los medios, y manda desde arriba toda nuestra actividad *útil*.

Estamos hasta tal punto fascinados por la idea clásica de la adecuación intelectual que este «pensamiento» mudo de la pintura nos deja a veces la impresión de una

vana agitación de significaciones, de un habla paralizada o abortada. Y si se responde que ningún pensamiento se desprende del todo de un soporte; que el único privilegio del pensamiento hablante es haber hecho manejable su propio soporte; que igual que las figuras de la pintura tampoco las figuras de la literatura y de la filosofía están verdaderamente adquiridas y no se acumulan en un tesoro estable; que incluso la ciencia aprende a reconocer una zona de lo «fundamental» poblada de seres espesos, abiertos, desgarrados, de los que no es cuestión tratar exhaustivamente, como la «información estética» de los cibernéticos o los «grupos de operaciones» matemático-físicos; y que, por último, no estamos en ninguna parte en condiciones de hacer un balance objetivo, ni de pensar un progreso en sí, porque es toda la historia humana la que en cierto sentido es estacionaria, entonces, dice el entendimiento, como Lamiel: *¿no es más que eso?* ¿Es el punto más alto de la razón constatar este deslizamiento del suelo bajo nuestros pasos, denominar pomposamente interrogación a un estado de estupor continuado, investigación a un camino en círculo, Ser a lo que nunca es del todo?

Pero esta decepción es la del falso imaginario, que reclama una positividad que colme exactamente su vacío. Es el pesar de no ser todo. Pesar que ni siquiera está del todo fundado. Pues si ni en pintura ni siquiera en otro sitio podemos establecer una jerarquía de las civilizaciones ni hablar de progreso, no es porque algún destino nos retenga a la zaga, es más bien porque en un sentido la primera de las pinturas iba hasta el fondo del porvenir. Si ninguna pintura acaba la pintura, si incluso ninguna obra se acaba absolutamente, cada creación cam-

bia, altera, ilumina, profundiza, confirma, exalta, recrea o crea por anticipado todas las demás. Si las creaciones no son algo adquirido, no es solo porque, como todas las cosas, ellas pasan, es también porque tienen casi toda su vida por delante.

Le Tholonet, julio-agosto de 1960

NOTA FINAL

Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.

Súmese como voluntario o donante y promueva este proyecto en su comunidad para que otras personas que no tienen acceso a bibliotecas se vean beneficiadas al igual que usted.

Borre el libro una vez leído

Para otras publicaciones visite:
www.lecturasinegoismo.com
Facebook: Lectura sin Egoísmo
Twitter: @LectSinEgo
o en su defecto escríbanos a:
lecturasinegoismo@gmail.com

Referencia libro: 4666

El ojo y el espíritu es el último escrito de Maurice Merleau-Ponty. En él, el fenomenólogo de la percepción interroga a la vez la visión y la pintura, buscando nombrar lo que constituye el milagro del cuerpo humano, su animación inexplicable, tan pronto como se entabla su mudo diálogo con los otros, con el mundo y consigo mismo. La filosofía que este pequeño ensayo hace visible es, en palabras de su autor, «la misma que anima al pintor [...] en el instante en que su visión se hace gesto, cuando, como dirá Cézanne, el pintor 'piensa en pintura'».

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) fue *maître de conférences* y profesor en la Facultad de Letras de París de 1949 a 1952, luego profesor en el Collège de France de 1952 hasta su muerte. Fundó y dirigió con Jean-Paul Sartre la revista *Les Temps Modernes*. Entre sus numerosas obras cabe señalar *Fenomenología de la percepción*, *Las aventuras de la dialéctica*, *Lo visible y lo invisible* y *La prosa del mundo*.

LECTURA Y CULTURA SIN EGOÍSMOS
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

ISBN 978-84-9879-459-5
9 788498 794595